

A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek és kognícióelméleti hozadékok

1. Bevezetés

Az utóbbi évtizedekben a nézőpont (perspektíva) kérdésköre egyszerre több különböző diszciplínán belül is az érdeklődés középpontjába került. Az etnográfia és a kultúratudományok (Geertz 1973, 1983), a modern filmelmélet (Plantinga and Smith 1999, McGinn 2005), a kortárs amerikai morálfilozófia (Nussbaum 1986, 1990), a historiográfia (Roberts 1995), a szociológia (Liebow 1993), a pszichológia (Sattler, Shabatay and Kramer 1998) és a médiatudomány (Sack 2007) egyaránt felfedezte magának a nézőpont fogalmában rejlő leíró és magyarázó lehetőségeket. Ez már csak azért is meglepő, mert miközben e tudományok a fogalom újabb és újabb aspektusait (a kognícióra, az affektusokra ható manipulatív, befolyásoló funkcióját, a gyakorlati moralizálással, a személyiség megosztottságával való összefüggéseit, a felidézett tapasztalat érzelmi regulációjában játszott konstitutív szerepét stb.) vették górcső alá, addig a fogalmat szállító forrástudomány, a narratológia, egyre gyakrabban foglalkozott a 'nézőpont' problematikusságával, homályosságából, metaforikusságából származó kérdéseivel, újradefiniálásának, helyettesíthetőségének lehetőségével.

Ebben a tanulmányban először a fogalom klasszikus meghatározásával és a klasszikus narratológiai fogalomrendszeren belül elfoglalt helyével foglalkozok. Mivel

a szakirodalomban számos különböző értelmezés létezik, ezért egy általánosan elfogadott narratológiai keretelméletet vázolok és a fogalmat azon belül definiálom. Ezt követően a klasszikus elképzelésekkel szemben megfogalmazott kritikákat tárgyalom. Végül három új elméletet mutatok be, a fogalom új megközelítési irányainak reprezentatív képviselőjében. Elsőként egy a perspektíva fogalmát részben elvető és a fokalizálás fogalmával operáló elgondolást (Gérard Genette forradalmi nézeteit), majd egy a fogalmat paraméterekkel értelmező koncepciót (Wolf Schmid elképzelését) ismertetek. Végül (Lisa Zunshine írásain keresztül) egy a klasszikus narratológiai keretelmélet elgondolásait feladó, és a nézőpont értelmezésben játszott szerepét kognitív elméleti keretben tárgyaló felfogást mutatok be.

2. A klasszikus narratológiai keretelmélet és a nézőpont

A klasszikus narratológiai elképzelések a narratív irodalom meghatározását hagyományosan a kommunikáció- és a beszédaktus elmélet keretein belül végzik el. Az elképzelések szerint az epikai alkotás és befogadás egy a valós emberi kommunikáció analógiájára elgondolt többszintű kommunikációs modell, a *kommunikált kommunikáció modellje* segítségével ragadható meg.¹ Eszerint a térben és időben egymástól elkülönült valós szerző és olvasó sajá-

¹ Összefoglaló magyar nyelvű leírását lásd pl. Orosz 2002: 59f. A 'kommunikált kommunikáció' kifejezés a Martínez és Scheffel szerzőpárostól (1999) származik.

tos, szövegkülső kommunikációjába egy fiktív, szövegbelső kommunikációs szint ágyazódik:

valós szerző [fiktív elsőrendű elbeszélő – elbeszélt történet – fiktív elsőrendű olvasó] valós olvasó

Lényeges, hogy a modell szerint az elbeszélt történet szereplői elbeszélt (másod- harmadrendű stb.) elbeszélőként fellépve újabb, egymásba ágyazódó (másod- harmadrendű stb.) kommunikációs szinteket hozhatnak létre, mely szintek a struktúra további szinteződését (kommunikált kommunikált-kommunikáció stb.) eredményezik.²

E kettős struktúra eredője egy az illokúciós erőt nélkülöző alkotói beszédaktus. A szerző „színleli” (Searle 1975, Genette 1991), más elképzelések szerint „imitálja”, kvázi ikonikusan: szóbeli vagy írásbeli közlésként „idézi” (Ohmann 1971, Smith 1978, Martínez-Bonati 1981, Kanyó 1982) a kijelentéseihez kapcsolódó aktusokat. A narratív irodalmi szöveget így színlelt / utánzott / ikonikusan idézett „*pseudo-mondatok*” alkotják, melyekhez különböző – szocio-kulturális és poétikai – konvenciók alapján az egyedi olvasó rendel a *valósak mintájára megalkotott* fiktív beszélőket, tudatokat és intenciókat.³

A klasszikus narratológia ebből az alapképletből három fő tételt vezet le. (a) Az első kimondja, hogy az elbeszélő

² Egyes teoretikusok más entitásokat is felvesznek a modellbe: Booth (1961) implicit/beleértett szerzőről, Iser (1972) implicit/beleértett olvasóról, Eco (1979) modell-szerzőről és modell-olvasóról is beszél. Mivel ezek nem általánosan elfogadott koncepciók, tartalmukat itt nem tárgyalom.

³ A szakirodalom a megértés ezen, a narratív kommunikációs szituációt a köznapi mintájára megkonstruáló konvencióját Culler (1975) nyomán *naturalizálásnak* (*naturalization*) nevezi.

által elmesélt történet az olvasók számára mindig „deformált” formában, a narratív diskurzus formájában adott. (b) A második tétel szerint e diskurzus alapesetben kétféle beszédből, fiktív elbeszélői és szereplői beszédekből tevődik össze. (c) Végül a harmadik tétel azt mondja ki, hogy az elbeszélő vagy első személyt (‘én’, ‘mi’), vagy harmadik személyt (‘ő’, ‘ők’) használó narrátor – hagyományosan: én-elbeszélő, ő-elbeszélő –, aki vagy meg van formázva emberi vagy emberszerű alakként (explicit elbeszélő), vagy nem (implicit elbeszélő).

A ‘nézőpont’ (anglo-amerikai szóhasználatban: ‘point of view’) ebben a struktúrában bevezetésétől kezdve (James 1884, 1907)⁴ hagyományosan az elbeszélő fogalmához kapcsolódik és az elbeszélőnek az elbeszélt történethez való viszonyát jelöli. Azt a szakirodalom szerint kizárólag az elbeszélőtől függő és általa determinált két tényezőt, mely a történet prezentálását, a mondás tartalmát és módját, azaz a narratív diskurzust meghatározza: az elbeszélő tér-időbeli helyzetét egyrészt (a fogalom *spatiotemporalis* komponense), szellemi-érzelmi pozícióját másrészt (a fogalom *kognitív-emotív* komponense).

Mindezek alapján a klasszikus narratológia az elbeszélői nézőpont vonatkozásában a következő alapállításokat fogadja el. (a) Az explicit én- és ő-elbeszélő és perspektívája emberi analógiára elgondolt.⁵ Ez az elbeszélő emberi

⁴ Majd Lubbock (1921) és Forster (1927).

⁵ Ez akkor is érvényes, ha az én-elbeszélő nem ember, hanem „emberszerű lény”, mint pl. Franz Kafka *Ein Bericht für eine Akademie* 1917 („Jelentés az Akadémiának”) c. elbeszélésében, ahol egy Rotpeter nevű csimpánz meséli el emberré válásának történetét.

korlátai miatt csak saját (tér-időbeli/kognitív) nézőpontját foglalhatja el és önmagát leszámítva közvetlen módon még az események részeseként is csak kívülről – külső nézőpontból – láthatja a történéseket.⁶ Csak az általa közvetlen vagy közvetett módon megtapasztalt dolgokat ismerheti, és az eseményektől való tér-időbeli távolságának nagysága hatással van mind elbeszélése tartalmára, mind annak módjára.⁷ (b) Az alakként nem megformált, implicit ő-elbeszélő és perspektívája a zsidó-keresztény Isten analógiájára elgondolt. Ez az elbeszélő sem térben és időben, sem szellemileg nem korlátozott, szabadon mozog és mindent tud: beszélhet külső nézőpontból és a szereplők (vagy saját) belső nézőpontjából egyaránt, egyetlen rögzített (centrális) vagy mozgó nézőpontot elfoglalva, vagy a szereplők perspektíváit váltogatva,⁸ tudatukat és tudatalattijukat reflektálva, nézheti térben és időben közletről, de távolról is az eseményeket, pozíciójának konkrétsága lehet elmosódott vagy meghatározott. (A szakirodalom az ő-elbeszélő egy csupán tér-időbeli mozgásában korlátlan meg-

⁶ Mások tudatához, élményvilágához csak közvetett (szóbeli beszámoló, levél, napló, imagináció stb.) hozzáférése lehet.

⁷ A szakirodalom általában különbséget tesz „elbeszélő én” és „tapasztaló/átélő én”, valamint – e kettő egymáshoz való viszonya alapján – „ahogy most látom”-átélő perspektíva, „ahogy most újra látom”-újra-átélő perspektíva és „ahogy akkoriban láttam”-visszatekintő perspektíva között. Elsőre a levélregények, naplóregények, utóbbira a memoárok szolgálnak klasszikus példaként.

⁸ A szakirodalom ebben az esetben *többnézőpontúságról* (multiperspektíváról) beszél. A 'poliperspektíva' kifejezés a több ő-elbeszélőt felléptető művek perspektívaszerkezetének leírására van fenntartva.

figyelő változatának perspektíváját a 'kamera-perspektíva' fogalmával jellemzi.)

3. A klasszikus nézőpont-fogalom problémái

Az utóbbi időben egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a fogalom e klasszikus definíciója számos problémát vet fel. A problémák egy része az elbeszélés kommunikációelméleti fogalmára épülő és a valós emberi kommunikációs helyzet analógiájára elgondolt (mimetikus) keretelméletből, a dichotomikus – a valós mintának megfelelő vs. a valós mintától eltérő, azt meghaladó – elbeszélő-felfogásból és a nézőpont fogalmának az elbeszélő fogalma alapján történő meghatározásából származik. A problémák másik része a definíció kettős tartalmi komponenséből következő pontatlanságokra vezethető vissza.

Ami a keretelméletből származó problémákat illeti, úgy tűnik, alig van olyan irodalmi mű, mely a klasszikus modell nézőpontról alkotott felfogásának leképezéseként lenne interpretálható. Az elbeszélők nézőpontja számos olyan tulajdonságot mutat, melyre a modell nem ad magyarázatot. Az explicit elbeszélők leginkább zavarba ejtő tulajdonsága a Dorrit Cohn (1978) által „mnemonikus túlzás”-nak (mnemonic overkill) nevezett emberfeletti memória. Ezen elbeszélők akár évek távlatából is képesek szó szerint felidézni, ki, mit és hogyan mondott (Füst Milán: *Feleségem története*), időemlékezetük is kiváló (Max Frisch: *Homo Faber*). Számos én-elbeszélő halála után (Bohumil Hrabal: *Ostre sledované vlaky*, „Szigorúan ellenőrzött vonatok”), néhány megszületése előtt (John Wideman: *Sent for You Yesterday*, „Tegnap küldtek érted”) mondja el történetét – Garaczi László *Méz* című művének én-elbeszélője még

saját ujjászületéséről is tudósít. A kritika ezen kognitív és téridőbeli anomáliák mellett furcsa mód azt is természetesnek tartja és nagyvonalúan negligálja, hogy e beszélők jelen idejű narrációja egyenesen (mintegy divinatorikusan) betűbe íródik (Garaczi László: *Pompásan buszozunk*, Bret Easton Ellis: *Glamorama*, „Glamorama”), hogy olyan nyelven szólalnak meg, amit nem ismerhetnek (Henry James: *What Maisie Knew*, „Maisie tudja”⁹), hogy ugyanannyit tudnak, mint az ő-elbeszélő (Kristóf Nádas Péter *Párhuzamos történetek* c. regényében), vagy hogy egyéb fantasztikus képességeket mutatnak, példának okáért szagokat érzékelnek a telefonban (Heinrich Böll: *Ansichten eines Clowns*, „Egy bohóc nézetei”). E beszélők – ha nem tekintjük őket megbízhatatlannak: hazugnak, tréfáskedvűnek vagy képzelgésre hajlamosnak – (meglehetősen sok) mindent tudnak, nézőpontjuk nem emberi nézőpont, „mindentudók”, mint kollégáik.¹⁰

A fenti idézőjel oka, hogy az utóbbi években a mindentudás fogalmát, az implicit ő-elbeszélő nézőpontjának isteni korlátlanságára vonatkozó klasszikus elképzeléseket is számos kritika érte.¹¹ Miként azt Jonathan Culler 2004-es *Omniscience* („Mindentudás”) című írásában megjegyzi, e fogalom se nem pontos, se nem eléggé specifikus. Míg az aspecifikusság a kifejezés intenzióját – az emberi lépéket meghaladó perspektíva egyenesen isteniként való

⁹ A kislány elbeszélő egy felnőtt hangján szólal meg.

¹⁰ Az emberi perspektíva meghaladásáról én-elbeszélők esetén lásd még Heinze (2008), Nielsen (2004), Phelan (2005), Richardson (2006).

¹¹ Ld. pl. Culler (2004), Yakobi (2003). A fogalom védelmében ld. Olsen (1997).

besorolását – érinti, addig a pontatlanság vádja a kifejezés extenziójára vonatkozik. Valóban mindent tudó ez az elbeszélő, vagy csak a saját világához van hozzáférése? Tényleg mindent tud, vagy csak annyit, amennyit közöl? Ha mindent tud, de nem mindent mond el, vajon miért nem teszi?¹² S ha nem teszi, akkor – teszi fel a kérdést Culler – ugyan miért ne mondhatnánk, hogy valamennyi elbeszélő mindentudó (csak nem mindent közlő)? Többben ilyen és hasonló érvek alapján a fogalom elvetését is szorgalmazták: Royle (2003) a 'telepata', 'telepatikus' terminust javasolja, Walsh (1997) a 'tudósító instancia', Chatman (1990) a 'jelprezentáló instancia', a 'felvevő és közvetítő eszköz/gép' kifejezések mellett érvel, Miller (1968) és Ermath (1983) a 'kollektíva hangja' kifejezést tartja adekvátnak. Banfield (1982) a 'szerző'-t helyezi az 'elbeszélő' helyébe.

A perspektívát érintő problémák másik forrása, a definíció pontatlansága vonatkozásában a kritikusok (pl. Cohn 1978, Edmiston 1991) egyetértenek abban, hogy a 'nézőpont' két különböző tartalmi komponense miatt a „belső” és a „külső nézőpont” fogalma ambivalens. Mivel a narratológia a fogalmat a tér-idő rendszer és az elme vonatkozásában is használja, így a befelé irányuló, de külső érzékelési centrumból észlelt esetek (különösen a pszichonarráció)¹³ egyes esetei, pl. Hajnóczynál „Ismét töltött bort

¹² Nyilvánvaló különbség van egy demiurgoszként, a szereplők sorsának uraként viselkedő (Denis Diderot: *Jaques le fataliste et son maitre* „Mindenmindegy Jakab meg a gazdája”, Henry Fielding: *Tom Jones*, „Tom Jones”), vagy a külső és belső történeteket 'csak' feljegyző elbeszélő között.

¹³ A kifejezés Dorrit Cohn-tól (1978) származik. Cohn a harmadik személyű elbeszélő szövegekben a tudatábrázolás három típusát különbözteti meg: a pszicho-narrációt („psycho-narration”),

és szikvizet a poharába [...]. És a rémképek, mint egyetlen, kizárólagos tulajdonai, lassan megjelentek előtte. Először egy döglött sakált látott.”¹⁴), illetőleg a kifelé irányuló, de belső érzékelési centrumból észlelt esetek (tipikus példái a belső monológok, pl. Schnitzlernél „Nahát, tapsoljunk mi is. Ez itt mellettem úgy tapsol, mint egy őrült. Tényleg annyira tetszik neki?”¹⁵) besorolása bizonytalan.

Mindezen kritikák fényében a teoretikusok körében egyre elfogadottabbak az alábbi tézisek. (a) *Csak én-elbeszélő létezik.* Miként arra Genette (1972) és Martínez-Bonati (1981) rámutat, az elbeszélő – akkor is, ha rejtőzködik, ha többek nevében beszél, ha narrációjában a ‘mi’, az ‘ő’, vagy a ‘te’-formát használja – csakis egy önmagára „én”-ként referáló, egyes szám első személyű entitás lehet. Intuitív módon is belátható, hogy csak egy „én” mesélheti el saját vagy valaki más történetét, önmaga vagy többek nevében, az olvasót, vagy egy szereplőt (te-/ti-ként) megszólítva, vagy szólítatlanul hagyva.¹⁶ (b) *Sem a nézőpont, sem a beszédhang nem függ az elbeszélő tényleges vagy feltételezett attribútumaitól.* Hogy egy elbeszélő milyen hangon szólal meg és milyen nézőpontból beszél, az nem függ „személyétől”. A hang és a nézőpont paramétereinek megválasztása a konstrukció szabályainak függvényében történik az elbeszélő határozományaival konszonáns vagy disszonáns módon.

az idézett monológot („quoted monologue”) és az elbeszélt monológot („narrated monologue”).

¹⁴ *A halál kilovagolt Perzsiából*, Hajnóczy 1979/1987: 65.

¹⁵ *Leutnant Gustl* („Gusztli hadnagy”), Schnitzler 1900/1967: 5.

¹⁶ Genette szerint bármely elbeszélésbe, az elbeszélés szinte valamennyi pontján felvehető lenne egy az elbeszélőt megjelölő mondat, mondjuk ’jól ismertem x-t’.

Ezen belátásokból kiindulva az utóbbi években több alternatív elképzelés is megfogalmazódott a nézőpont klasszikus elbeszéléseleméleti fogalmának pontosabb meghatározására. A következőkben ezekből mutatok be három reprezentatív koncepciót. Elsőként Gérard Genette a 'nézőpont' fogalmát részben elvető és azt a 'fokalizáció' fogalmával helyettesítő elképzelését tárgyalom.

4. Fókusz és a focalizáció: Gérard Genette és a modalizálható hang

Genette két híres írásában is foglalkozik a nézőpont fogalmával. Elsőként a *Discours du récit* (1972, „Az elbeszélő diskurzus”) című művében, majd e mű kritikáira írt válasziratában, a *Nouveau discours du récit*-ben (1983, „Új elbeszélő diskurzus”). Gondolatmenete kiindulópontját a klasszikus kommunikációelméleti megfontolások mellett az a meglátás képezi, hogy valamennyi történetábrázoló irodalmi mű egy *igei forma retorikai kiterjesztésének* tekinthető,¹⁷ s e retorikai kiterjesztés – vagyis lényegében a *narráció*, az igei formát (történetet) diskurzusként prezentáló narratív aktus – milyensége leírható az ige grammatikájából kölcsönvett három kategória: a 'hang' (voix), a 'mód' (mode) és az 'idő' (temps) alapján. Fontos hangsúlyozni, hogy Genette nem az elbeszélőt és nem is a szöveget, hanem a narrációt helyezi vizsgálódásai és rendszere középpontjába. Azt a leginkább Käte Hamburger *elbeszélő*

¹⁷ „[Az] *Odüsszeia* vagy az *Eltűnt idő nyomában* bizonyos értelemben az „Ulysses visszatér Ithakába” és a „Marcel író lesz” mondatok (retorikailag) kiterjesztett formái.” Genette 1972/1996: 66.

funkciójához hasonló, sajátosan irodalmi teremtő aktust, ami az elbeszélte világot és az elbeszélte történetet egy bizonyos módon létrehozza. A három kategória ezt a módot, a *narráció működtetésének* ezen speciálisan irodalmi, a köznapiból nem levezethető módját írja le.

A 'hang' kategóriája alá tartozó fogalmak Genette elképzelésében a *narrációhoz rendelődő alanyt* (az én-ként megjelenő vagy megjeleníthető narratív instanciát) jellemzik annak a kommunikációs keretben elfoglalt szituációja alapján (a narráció ideje, a narráció szintje, a narratív instancia szerepe a történetben). A 'mód' terminusai a *narráció modalizáltságát*, a narráció által szállított információmennyiség szabályozásának módját írják le. Genette szerint ugyanis a narráció a történetre vonatkozó információmennyiséget többféle módon is adagolhatja. Egyrészt a történetet különböző információmennyiséget átengedő észlelési fókuszokból (például szereplők, vagy szereplőcsoportok nézőpontjából) láttathatja: „[Tóth Mari szobalánya] élvezte a mesterasszonyok reá irányuló irigy tekintetét. Szerencse, hogy ő nem látott be a koponyájukba, mert bizony oda az a megfigyelés nyomódott be, hogy íme egy szakácsné, akinek az úrnője nyilván nincsen otthon, minélfogva beleszabadult a gardróbjába.”¹⁸ Másrészt saját szubjektuma szavai mellett vagy helyett megjelenítheti azt is – méghozzá információtartalmát tekintve ugyancsak többféleképpen –, amit egy szereplő, pl. az öreg Noszty vagy Homlódty szóban vagy gondolatban mond: „Az öreg Noszty megszólította Homlódtyt. / –Nem láttad Ferit? / – Tóth Marit lesi – súgta fülébe Homlódty.”¹⁹ Előbbit

¹⁸ Mikszáth 1908/1964: 271f.

¹⁹ Mikszáth 1908/1964: 177.

Genette a történetre való rálátást biztosító észlelési fókusz megválaszthatóságának, röviden 'fokalizáció'-nak, utóbbit az elmeséltekkel (a történettel) szemben elfoglalt távolság gradualizálhatóságának, röviden 'distanciá'-nak nevezi. Végül: az 'idő' kategória fogalmai (sorrend, tartam, gyakoriság) a *narráció temporalitását*, azaz időbeli jellemzőit tárják fel az elbeszélt történet időbeliségének viszonylatában.

Látható, hogy e rendkívül sajátos rendszerben a 'nézőpont' nem tartozik a főkategóriák közé. Genette meglátása szerint ugyanis a fogalom klasszikus definíciója – példaként Brooks-Warren, Stanzel, Friedmann, Booth és Romberg elképzeléseit tárgyalja – meglehetősen problematikus: az elbeszélőt egyben észlelőként is interpretálja, mely azonosítás szükségszerűen mindentudó én-elbeszélők és tudásukban korlátozott mindentudó narrátorok tételezéséhez vezet. Genette koncepciója szerint az irodalomban (az epikában) e két entitás független egymástól. A narráció olyan *időben ütemezett* cselekvés, melyhez *egymástól függetlenül (és egymással szabadon kombinálható módon) rendelődnek alanyok, látómezők és tudatok*. A narráció mindenkori alanya a narráció modalizáltságának megfelelően különböző észlelési centrumokból is szólhat. Mivel kognitív tulajdonságait a fokalizáció alapján nyeri, tulajdonképp mindent közvetíthet, ami számára a narráció fókusza(i) alatt elérhető.

Genette írásaiban három fókusz-állást, a narráció fokalizációjának három lehetséges módját különbözteti meg. A narráció, mondja, legyen bárki is a szubjektuma, (a) lehet fokalizálatlan. Genette ezt *zéró fokalizációnak*, illetve Pouillonnal (1946) *rálátásnak* nevezi és az „elbeszélő > szereplők” képlettel jelöli. A képlet arra utal, hogy

a narráció fokalizálatlansága következtében a narráció alanya (a narratív instancia) az adott narratív világ/univerzum egészére rálátással bír. Az elbeszélte világra vonatkozó teljes információval („mindentudással”) ekként felruházva szükségszerűen többet tud és többet is mond, mint amit az egyes szereplők tudnak (Honoré de Balsac: *La Pere Goriot*, „Goriot apó”). (b) A narráció le is szűkülhet azonban egy vagy több szereplő észlelési fókuszára. Genette ezt *belső fokalizációnak*, illetve Pouillonnal *együttlátásnak* nevezi és az „elbeszélő = szereplő(k)” képlettel jelöli. Ebben az esetben a narráció egy vagy több szereplő észlelési fókuszából, azaz a szereplő(k) nézőpontjából, a szereplő(k) által „megszűrte” módon lát rá a világra. A narráció alanya így csak azt tudhatja és csak azt mondhatja, amit az adott szereplő – Genette fokális karakternek nevezi – tud (Henry James: *The Ambassadors*, „A követek”). (c) Szólhat persze a narráció ennél szűkebb észlelési fókuszokból is. Genette a fokalizációnak ezt a típusát *külső fokalizációnak*, vagy Pouillonnal *kívülről látásnak* mondja és az „elbeszélő < szereplő(k)” képlettel jelöli. A narráció ekkor a világ eseményeit a világ egy egyik szereplővel sem koincidáló pontjából, a szereplők tudatához való hozzáférés lehetősége nélkül mutatja. A narráció által ily módon korlátozott elbeszélő ekkor kevesebbet tud és kevesebbet is mond, mint amit a szereplők tudnak. Behaviorista módon csak rögzíti a világban zajló vagy zajlani tűnő dolgokat. Ernest Hemingway *Hills Like White Elephants* („A fehér elefánt formájú hegyek”) című short storyjában például egy spanyol vasútállomás restijében várakozó pár dialógusa e technika következtében egészen talányossá fokozódik. Italookról, a környező látványról és egy a nőre váró madridi műtétről (valószínűleg abortuszról) van szó.

Mivel az elbeszélő csak rögzíti a külső történéseket, a szereplők pedig nem beszélnek valós érzéseikről és szándékaikról, azokra csak a beszélgetés egyéb, szimbolikus tartalommal feltöltődő elemeiből, például a csak a nő által fehér elefánt formájúnak látott hegyekből következtethetünk.

Genette hangsúlyozza, hogy az elbeszélő instancia nagyon ritkán szól egy fix fokalizációs helyzetből. A narratív szövegeket a narráció fókuszának folyamatos változtatása, különösen a zéró és a belső fokalizáció közti ingadozás jellemzi. Az információadagolás ezen módja a feszültségkeltés (a suspense) legfőbb eszköze.²⁰

Az elgondolás szerint tehát a narratológiában a nézőpont fogalma kizárólag az alakként megformált szereplők nézőpontjának a jelölésére szolgál. A fogalom csak a belső fokalizáció esetén kerül előtérbe, vagyis akkor, mikor a narráció szereplői tudatokra fokalizált s az elbeszélő azt mondja és azt tudja, amit a fokális karakter – nézőpontjából adódóan – észlel és tud. Genette érthető módon nem foglalkozik azzal, hogy a fogalmat pontosan definiálja. Elméletének nincs szüksége pontos nézőpont-definícióra, az a fogalom meghatározása nélkül is működik: az elbeszélő instancia azt mondja, amit a fokális karakter vagy – fókuszmodalizálás esetén – a fokális karakterek (akárhogyan is, de) tud(nak).

Ez a valóban forradalmi, ám gyakorta félreértett és félremagyarázott²¹ koncepció ugyanakkor nem teljesen problémamentes. A kritika nehezen tudja elfogadni,

²⁰ Genette hosszasan foglalkozik a fókuszvándoroltatás két alapesetével: az *egymást váltó* és a *többszöröző*, ugyanazt az eseményt több nézőpontból is bemutató perspektívával.

²¹ Leghíresebb és legnépszerűbb félremagyarázója Mieke Bal.

hogy létezik nézőpont nélküli narráció. Márpedig zéró fokalizáció esetén az elmélet kizárja, hogy az elbeszélőhöz perspektívát rendeljünk. Ahogy az alakként nem megformált narratív instanciához sem enged nézőpontot kijelölni. E vonatkozásban többen azt a kérdést is felvetik, hogy a narráció modalizáltságának a fokalizáció melletti másik módja, a distancia aspektusa, kivehető-e a 'nézőpont'/'fokalizáció' alá sorolható jelenségek köréből. A szavak vagy gondolatok elbeszélő általi reprodukciójának modalitásait (egyeses idézet, függő beszéd, szabad függő beszéd, gondolatbeszéd stb.) a legtöbb elbeszéléselméleti koncepció a nézőpont kérdésköréhez kapcsolja. Végül: Többen azt is megkérdőjelezzik, hogy a nézőpont funkciója valóban kimerül-e az elbeszélt világra vonatkozó tudás korlátozásának, azaz a narráció és a feszültség szabályozásának egy lehetséges módjában. Valóban ilyen egysíkú lenne a jelenség irodalmi narráción belüli szerepe?

A következőkben tárgyalt elmélet, mely inspirációját alapvetően a Tartui Szemiotikai Iskola egyik jeles képviselőjétől, Borisz Uszpenszkijtől meríti, Genette-tel ellentétben mind a mű strukturális szerveződésében, mind jelentésstruktúrájában kulcsszerepet tulajdonít a nézőpont fogalmának. Funkcióját is többrétűbben határozza meg.

5. Paraméterek: Wolf Schmid és a perspektíva öt paramétere

Schmid a hamburgi *Narratology Group* egyik alapítótagja. Nézőpontra vonatkozó, és német nyelvterületen nagy népszerűségnek örvendő elképzeléseit az *Elemente der Narratologie* („A narratológia elemei”) című, 2005-ben

megjelent írásában, alapvetően Borisz Uszpenszkij paraméter-modellje alapján fogalmazza meg.²² Mivel több tekintetben is „csak” átfogalmazza és más elméleti keretbe ágyazza a régebbi koncepciót, ezért először azt vázalom.

Uszpenszkij az 1970-ben megjelent *Poetyika kompozicii*-ben („A kompozíció poétikája”) című, irodalom és képzőművészet összefüggéseit vizsgáló művészettipológiai írásában foglalkozik a fogalommal. A munka alapálítása szerint az ún. „reprezentációs” művészeti ágakban, – azaz egy adott tartalmat egy bizonyos módon megjelenítő művészetekben: irodalomban, színházban, filmművészetben, festészetben stb. – a műalkotások felépítésében hasonló törvényszerűségek jelentkeznek. A struktúra megalkotásában mindenhol *kulcsszerepet* kap a nézőpont.²³

Az epikai művekben a szerző Uszpenszkij szerint is a *narrációval* komponál. Uszpenszkij azonban a narrációt nem három kategória által szabályozható teremtmő „információáramként” definiálja. Meglátása szerint az elbeszéléssel való komponálás valójában nézőpontokkal való egyfajta „sáfarkodás”: a kompozíció során a szerző a narrációt egymással különböző viszonyokba szerkesztett nézőpontokra: szerzői, elbeszélői és szereplői perspektívákra

²² Részkérdésekben hivatkozik továbbá Jaap Lintvelt (1981) és Shlomit Rimmon-Kenan (1983) munkáira is. A munkát a 2008-ban megjelent, második, javított kiadás alapján idézem.

²³ „[A] nézőpont problémája közvetlen összefüggésben van azokkal a művészeti ágakkal, [...] amelyek [...] kétsíkúak, azaz megvan bennük a kifejezés és a tartalom síkja.” Uszpenszkij 1970/1984: 6.

osztja el.²⁴ Ezzel egyfajta *nézőpont-montázst* hoz létre,²⁵ a nézőpontok – mondjuk így – „polifóniáját” alkotja meg. A mű megértéséhez ezért az elemzőnek fel kell tárnia, hogy milyen nézőpontokból, és egymással milyen viszonyban álló nézőpont-síkokon folyik a narráció. A nézőpont ugyanis – s ez Uszpenszkij legfőbb újítása – több síkon is megjelenhet. Az eddigi poétikai elképzelések egyik legfőbb hibája épp az volt, hogy képviselőik ezeket a síkokat nem választották szét egymástól.

Az elmélet szerint egy szépirodalmi elbeszélésben a nézőpont négy síkon jelentkezhet: (a) Az *értékelés* síkján, mely a nézőpontot a nézőponthordozók értékelési/ideológiai rendszereként definiálja; (b) A *frazeológia* síkján, mely a nézőpontot bahtyini értelemben vett szólamként fogja fel és a nyelvhasználat stilisztikai, frazeológiai jellemzői (megnevezések, jellegzetes szóhasználat, hibák stb.) révén azonosítja; (c) A *tér- és időviszonyok* síkján, mely a beszélők tér- vagy időkoordinátákkal meghatározott pozícióját jelöli; És végül (d) *pszichológiai* síkon, melyen Uszpenszkij valójában lelki-tudati síkot ért, ahol szubjektív (a szereplők szubjektív érzékelésére, az általuk ismert tényekre támaszkodó) és objektív nézőpontokat helyez el.

Uszpenszkij hangsúlyozza, hogy a nézőpontok minden síkon meghatározott viszonyokba kerülhetnek egymással és szembenállások szövevényes rendszerét hozhatják létre. Ezen alapvetően *horizontálisan* szerveződő struktúrát két dolog bonyolítja. Egyrészt az, hogy a szerzőnek és

²⁴ Nem egészen világos, mit ért Uszpenszkij 'szerző' alatt. Valószínűleg az alakként nem megformált elbeszélőt azonosítja a szerzővel.

²⁵ Uszpenszkij 1970/1984: 12.

az elbeszélőnek (esetenként egyes szereplőknek is) mindegyik síkon lehetősége van arra, hogy saját külső nézőpontja mellett a szereplők belső nézőpontját is használja, pl. időperspektívájukat, térbeli pozíciójukat elfoglalja,²⁶ szövegüket egyenes, függő vagy szabad függő beszédként, vagy valamilyen más módon saját szövegébe beépítse („ahogy ő mondta: ‘grippé’-je volt”²⁷), vagy akár teljesen átdolgozza, pl. egy másik nyelvre átírja²⁸ stb. Másrészt az – s a paraméterek elkülönítése mellett ez a koncepció másik forradalmi újítása –, hogy egy nézőpont *vertikálisan* is, egyszerre több, akár mindegyik síkon is megjelenhet, s hogy e síkok, bár legtöbbször egybeesnek, ha a kompozíció úgy kívánja el is térhetnek egymástól. Gyakori például, hogy míg pszichológiai vagy „frazológiai síkon a szerző magáévá teszi a szereplő nézőpontját, addig ideológiai síkon eltávolodik, ‘elidegenedik’ tőle”, pl. ironizál.²⁹ Gyakoriak az olyan esetek is, mikor a tér-időviszonyok síkján megnyilvánuló nézőpontok térnek el a más síkon érvényesülő nézőpontoktól, különösen a pszichológiai és a fraológiai nézőponttól. A *Vojná i mir* („Háború és béke”) egyik jelenetében például a „szerző” a pamlagos szobában

²⁶ A *Bratja Karamazovi* („A Karamazov testvérek”) elbeszélője például gyakran szól Dmitrij Karamazov időperspektívájában.

²⁷ Uszpenszkij 1970/1984: 57.

²⁸ A „Háború és béke”-ben többször is előfordulnak olyan esetek, mikor a szerző a személyek által ténylegesen használt francia nyelv helyett orosz vagy egyfajta keverék nyelvet használ: „Például Napóleon [...] oroszul beszél Balasev tábornokkal, sőt a francia generálisokkal is. Jellemző, hogy [...] sok esetben franciául kezdi mondanivalóját, majd átmegy az orosz nyelvre, vagy keveri a francia és az orosz szavakat.” Uszpenszkij 1970/1984: 78.

²⁹ Uszpenszkij 1970/1984: 171.

lévő gyerekeket térbeli vonatkozásban a szoba előtt elhaladó Vera nézőpontjából írja le. De kizárólag csak térbeli vonatkozásban. A szerző követi Verát, de nem azonosul vele. Őt magát, ahogy azokat is, akiket ő szemlél, egy külső megfigyelő pszichológiai nézőpontjából látjuk.³⁰

Uszenszkij meg van győződve arról, hogy az ily módon értett komplex nézőpontstruktúra nemcsak *szintaktikai*, hanem *szemantikai* és *pragmatikai* relevanciával is bír. Írása mindazonáltal kizárólag a szintaktikai vonatkozásokat, azaz a nézőpontok egymáshoz való viszonyát, a felépítés strukturális törvényszerűségeit vizsgálja. A nézőpontok egymáshoz való viszonya dönt szerint például arról, hogy egy műben mi számít előtérnek és mi háttérnek, hogy kik a fő- és kik a mellékszereplők,³¹ hogy hol van a kerettörténet és a beágyazott történet határa,³² hogy mi tekinthető saját és mi idegen szövegnek, mi önképnek, és mi mások által alkotott képnek stb.

Schmid Uszenszkij elképzeléseinek bemutatását, valamint az elképzelés fogyatékoságainak (főként terminológiai homályosságainak, a 'külső' és 'belső perspektíva' ambivalens használatának, a kategóriák egymást átfedő pontjainak, valamint a valós és fiktív kommunikációs

³⁰ Uszenszkij 1970/1984: 175f.

³¹ „[A] naráció háttérében megjelenő 'statiszták' ábrázolásánál a szerző rendszerint egészen más kompozíciós eszközökkel él, mint az adott mű hőseinek leírásánál. A hősök felléphetnek a szerzői nézőpont hordozóiként (ilyen vagy olyan aspektusban), a statisztákra viszont általában nem jellemző, hogy ilyen funkciót vállalhatnának, az ő viselkedésük hangsúlyozottan külső leírást kap.” Vö. Uszenszkij 1970/1984: 255.

³² A keretnél többnyire külső nézőpont érvényesül, mely életszerűbbé tesz. Uszenszkij 1970/1984: 264.

síkok összemosásának) áttekintését követően rátér saját álláspontja kifejtésére. Általánosságban elmondható, hogy a koncepció megpróbálja összeegyeztetni Uszpenszkij paraméter-modelljét a klasszikus narratológiai elgondolásokkal. Schmid fenntartja például a kommunikált kommunikáció modelljét és központi kategóriaként a fiktív kommunikációs szinten elhelyezkedő *fiktív elbeszélőt* jelöli meg. Elképzelésében a fiktív elbeszélő az, aki egy előzetesen létező, amorf és tagolatlan történés (Geschehen) egyes elemeit kiválasztja s azokat egy bizonyos módon az olvasó elé tárja. Hogy ezt miképp teszi, hogy milyen elemeket választ és azokat hogyan rendezi el, azt Schmid szerint nézőpontja, pontosabban – s itt lép a képbe Uszpenszkij modellje – az azt konstituáló különböző paraméterek határozzák meg. Schmid ezzel fordít egyet a sokat kritizált klasszikus elgondolásokon: nem a perspektíva függ az elbeszélőtől. Az elbeszélő az, akit nézőpontja meghatároz.

Schmid Uszpenszkij rendszeréből kiindulva, Uszpenszkij kategóriáit újradefiniálva, a nézőpont öt eltérő relevanciával bíró paraméterét különbözteti meg: a percepciót, az ideológiát, a teret, az időt és végül a nyelvet. (a) A nézőpont Schmid szerint leginkább *percepció-, azaz érzékelés- és észlelésfüggő*. Meghatározása a „Kinek a szemével észleli az elbeszélő a világot?“, illetve a „Ki felelős a történés ábrázolt pillanatainak kiválasztásáért?“ kérdésekkel történik. Schmid hangsúlyozza, hogy az aktuális észlelő mindig az észlelés alanyának (s nem tárgyának) pozícióját kell, hogy elfoglalja. (Utóbbi esetek a tudati introspekció esetei.) Kiemeli továbbá, hogy a perceptív perspektíva, noha önálló elem, sokszor, bár nem szükségszerűen, egybeesik a térbeli perspektívával, s jelölése gyakran ideológiai és stílusmarkerekkel történik. Tolsztoj

Anna Karenina („Anna Karenina”) című regénye egyik központi, Anna és Vronszkij szerelmének beteljesedése után játszódó jelenetében kulcsfontosságú annak megértése, hogy az alábbi kijelentések Anna ideológiai perspektíváját, az ő érzéseit és belső beszédét adják vissza: „[Anna] olyannyira vétkesnek és bűnösnek érezte magát, hogy egy maradt csak neki, megalázkodni és bocsánatot kérni. [...] Vronszkij pedig azt érezte, amit a gyilkos érezhet, amikor látja a testet, amelyet ő fosztott meg az élettől. Ez az élettől megfosztott test a szerelmük volt. [...] A gyilkos is nekivadultan, szinte szenvedéllyel veti magát a testre, rángatja, vagdalja, így borította Vronszkij is csókkal Anna arcát és vállait.”³³ Csak így ismerhetjük fel, hogy Anna a szerelmi beteljesülést összekapcsolja a Vronszkijjal való első találkozásakor történt „rossz előjellel”³⁴, a gázolásos vonatbalesettel, melynek szörnyűséges képe röviddel saját öngyilkossága előtt váratlanul ismét eszébe jut³⁵. A szerző azzal, hogy a kérdéses jelenetet Anna figurális perspektívájára vonatkoztatva komponálja meg, a főszereplőt saját sorsa konstruktőreként, öngyilkosságát saját fatális elvárásai beteljesítéseként teszi értelmezhetővé.

(b) A percepciófüggőség mellett a nézőpont Schmid szerint nagyban függ az *ideológiától* is. Az ‘ideológia’ számos különböző, a megfigyelőnek egy adott jelenséghez való viszonyát befolyásoló tényezőt fog át, úgymint

³³ Tolsztoj 1878/1984: 200.

³⁴ Tolsztoj 1878/1984: 90.

³⁵ „És váratlanul ismét eszébe jutott az elgázolt ember, akit azon a napon látott, amikor először találkozott Vronszkijjal, és megértette, mit kell tennie.” Tolsztoj 1878/1984: 1016.

tudás, gondolkodásmód, értékpreferenciák és szellemi horizont. Schmid megjegyzi, hogy noha e tényezők minden más nézőpont-paraméterben is megnyilvánulnak, mivel önállóan (pl. explicit értékelés formájában) is felléphetnek, önálló paraméter alá sorolhatók. Érdekes ebből a szempontból Schmid példája, Alekszandr Puskin *Vüsztrek* („A lövés”) című „rejtvény-novellája”, mely egy félbeszakadt, majd öt évvel később befejezett párbajról szól Silvio, a léha fiatal tiszt és egy meg nem nevezett gazdag fiatal gróf között. A két epizódot két különböző időpontban és egymástól függetlenül a párbaj résztvevői mesélik el: az elsőt Silvio, a másodikat a gróf. Mindkét elbeszélés az elsődleges elbeszélő retrospektív irányú elbeszélésébe ágyazódik, mely az elbeszélőnek a két szereplővel való találkozásáról tudósít. Ennélfogva mindkét epizód két-szólamú és két szimultán jelenlévő értékelési perspektívát tükröz. A novella értelmezéséhez, a központi kérdés – miért lő a bosszúra öt évet váró Silvio a gróf helyett végül annak svájci Alpokat ábrázoló festményére – megválaszolásához észre kell venni azokat az apró relativizáló, távolságtartó értékelő utalásokat („úgy tűnt”, „külsőre olyan volt” stb.), amelyeket az elsődleges elbeszélő tesz, s amelyek mind arra utalnak, hogy a Silviot jellemző romantikus démonizmus valójában tartalom nélküli szerep, fikció.

(c) A *‘tér’* a beszélő térben elfoglalt és látóterét meghatározó helyzetét jelöli. Schmid ezzel a paraméterrel foglalkozik a legkevesebbet. Hangsúlyozza, hogy az egyes szereplők aktuális térbeli pozícióját szükségszerűen a szereplők Itt-jére vonatkoztatott deiktikus elemek (*‘itt’*, *‘ott’*, *‘jobbra’*, *‘balra’*, *‘ide’*, *‘oda’* stb.) jelölik ki, s hogy a viszonyítás centruma (az Itt) az elbeszélő által áthelyezhető. Hogy egy

magyar példát is említsünk: Kosztolányi Dezső *Cseregdí Bandi Párizsban 1910-ben* című novellájában azt követően, hogy a Párizs felé tartó címszereplő fürkéjébe száll két francia utas „Bandi hol levetette szarvasbőr kesztyűjét, hol fölhúzta. Csakhogy ez itt nemigen hatott.”³⁶ Az ‘itt’ használatával az elbeszélő a térbeli tájékozódás központjaként Bandit jelöli ki, a térbeli viszonyokat – a dolgok elhelyezkedését és mozgását – az ő fizikai teréhez kapcsolja. Ezzel a választással is érzékelteti, hogy a franciául szinte semmit sem tudó szereplő csak lát, de semmit sem ért abból, amit a (cigaretájának füstje ellen tiltakozó) két utas mond.

(d) Relevanciáját tekintve utolsó előtti helyen az időtényező, azaz az eredeti észlelés, valamint annak későbbi felelevenítése, értelmezése és ábrázolása közti távolság áll. Schmid valójában csak e paraméter önállósításával tér el Uszpenszkij rendszerétől. Érvelése szerint az időtényező önálló kezelése mellett több dolog is szól. a) Egyrészt az, hogy az epikai művekben – gondoljunk csak az elbeszéléselemélet olyan kedvelt iskolapéldáira, mint a „Holnap karácsony volt”, „Holnapig még volt idő” kijelentések³⁷ – az időbeli viszonyok megértése, az egyes események időviszonyainak feldolgozása önálló kompetenciát kíván. Lényeges például, hogy megértsük, hogy az egyes szereplők időbeli helyzetét mindig a szereplők

³⁶ Kosztolányi 1930/2000: 21.

³⁷ Hasonló példa Krúdy Gyula *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél* című elbeszélése első mondata: „Az ezredesnek aznap agyon kellett lőni egy embert, a Kaszinó megbízatásából ...” Az agyonlövés az elbeszélő szempontjából múlt, a szereplő szempontjából az elbeszélés azon pontján jövő idejű esemény. Krúdy 1927/1965: 7.

megnyilatkozásainak Most-jára vonatkoztatott deiktikus időhatározók (holnap, tegnap, jövőre, majd stb.) jelölik ki, s a Most, az Itt-hez hasonlóan az elbeszélő által áthelyezhető. Lényeges annak belátása is, hogy az elbeszélői narráció időpontjának jelölésére a deiktikus határozószók helyett a szerző gyakran anaforikusakat használ, például olyan fordulatokat mint „ebben a pillanatban”, „ezen a napon”, „míg ez történt, addig” stb. amelyek mindegyike a szövegben előzetesen már megnevezett valamely időpontra vonatkozik és nem feltételezi az elbeszélő Most-jának meghatározását. *b)* Schmid által az időtényező önálló kezelése mellett felsorakoztatott másik érv arra épül, hogy az idő megváltozása a térbeli nézőpont módosulásához hasonló változások forrása. Minél nagyobb az eredeti észleléshez mért időbeli távolság, annál valószínűbb, hogy az ideológiai pozíció is megváltozik. Schmid példája, Fjodor Dosztojevszkij *Krotkájá* („A szelíd asszony”) című „fantasztikus elbeszélése” magát e folyamatot ábrázolja. „Képzeljünk el egy férjet– olvassuk az előszóban – akinek a felesége öngyilkos lett, néhány órával ezelőtt ugrott ki az ablakon és aki most előtte fekszik egy asztalon. A férfi fel van zaklatva, magában beszél, nem volt ideje összeszedni gondolatait. Fel alá járkál a szobában és megpróbálja megérteni mi történt.” Ezt követően kezdődik a férj belső monológja, melyben a múlt felidézésével megpróbálja megérteni a történeteket. A jelenhez közeledve így folyamatosan közelít egymáshoz az elbeszélő én és az elbeszélt én idővonalhoz tartozási rendszere. A kettő találkozásának ábrázolását Dosztojevszkij a következő módon oldja meg: „Ez tegnap este történt, és másnap reggel... / Másnap reggel? Óh te örült, hiszen ez *ma* reggel volt, néhány perccel ezelőtt! / Figyeljen ide: mikor *ma* reggel (tehát a tegnapi roham után)

a teás asztalnál találkoztunk ...”³⁸ Míg a deiktikus ‘tegnap este’ az elbeszélő én Most-jához képest határozódik meg, addig az ugyanabban a mondatban szereplő ‘másnap reggel’ anaforikus adat. Az elbeszélő ezzel belehelyezkedik az elbeszélt én múltbeli perspektívájába. E váltás arra utal, hogy fél a jelennel való szembenézéstől. Inkább időzne még a múltban, mint a szörnyű jelenben. Ugyanezt jeleníti meg a két én által ezt követően folytatott párbeszéd.

(e) A nézőpont (Schmid meglátása szerint) legkevésbé releváns paramétere a *nyelv*. A paraméter az ábrázoláshoz választott nyelvi regisztereket, lexikai, szintaktikai, morfológiai sajátosságok használatát jelöli. Schmid kiemeli, hogy az elbeszélőnek mindig döntenie kell arról, hogy saját nyelvét használja-e, vagy harmadik személyek (esetleg saját korábbi én-je) nyelvét és duktusát. Hangsúlyozza továbbá, hogy – lévén a világot mindig egy adott nyelv szemantikai rendszerének kategóriái és fogalmai segítségével észleljük – problémát okozhat a nyelvi nézőpont elhatárolása az ideológiai perspektívától. Utóbbi mindig nyelvi eszközökben is megnyilvánul.

Mivel Schmid, ellentétben Uszpenszkijjel, az így elkülönített paramétereket az elbeszélőre vonatkoztatja, a művön belüli struktúrájukat is alapvetően másképp látja, mint ő. A nézőpontok Schmid vélekedése szerint vagy *kompakt* vagy *disztributív* szerveződésűek. Az elbeszélő alapesetben valamennyi paraméter vonatkozásában egységesen (kompakt módon) saját nézőpontjából beszél. Disztributív perspektíváról akkor beszélünk, ha bizonyos dolgok megragadásához és ábrázolásához saját paraméterei mellett

³⁸ Dosztojevszkij 1876/1927:

<http://mek.niif.hu/05800/05855/05855.htm>

vagy helyett egy vagy több figurális nézőpontparamétert is igénybe vesz. Schmid hangsúlyozza, hogy egy narratív irodalmi mű ennél fogva alapvetően *bináris szerveződésű*. A szöveg minden pontján két észlelő, értékelő, beszélő és cselekvő instancia, két jelentésképző centrum ábrázolódhat és vonatkozhat egymásra: a perspektíva különböző paraméterei által meghatározott narratori és szereplői centrumok. A mű jelentéséhez csak e dinamikusan változó bináris struktúra feltárásával és a működését irányító elvek megértésével juthatunk el.

Ami a koncepció értékelését illeti, természetesen felmerül, helyes-e Schmid pszichologizáló módszere: leírható-e az irodalmi narratívák nézőpontstruktúrája a mindennapi kommunikáció leírására szolgáló fogalmi kategóriák alapján újradefiniált Uszpenszkij-paraméterekkel. Az irodalmi művek szereplői a koncepció háttéréül szolgáló keretelmélet szerint „papír-alakok”, se tudatuk, se pszichéjük nincsen és mindössze annyi tulajdonsággal bírnak, amennyivel a szerző őket kitünteti. Nem ők döntenek arról, milyen nyelvet használnak, ahogy arról sem, mit cselekszenek. Schmid e ponton aláaknázza saját keretfeltevéseit. Kérdéses továbbá azon állítása is, miszerint a nézőpont paraméterei között relevancia tekintetében szilárd sorrendiség állapítható meg. Schmid nem tér ki arra, mi az a kritérium- vagy szabályrendszer, minek alapján a sorrendet meghatározza, ahogy azzal sem foglalkozik, milyen jelentőséggel bír a narratív nézőpontstruktúra vizsgálata szempontjából a paraméterek sorrendisége, egyes paraméterek hiánya, illetőleg a szöveg bináris szerveződése.

Az eddigiekben láttuk, hogy a narratív nézőpont fogalmának és funkcióinak meghatározására számos elképzelés létezik, s hogy a bemutatott koncepciók mellett és ellen

egyaránt több érv sorakoztatható fel. Egy dolgot ugyanakkor egy elméletalkotó sem vitat. A szakirodalom egyöntetűen elfogadja, hogy a perspektíva konstitutív módon részt vesz az elbeszélések struktúrájának kialakításában és a jelentésképzés folyamatában. E tanulmány utolsó fejezete ezért egy olyan koncepciót mutat be, mely e kitüntetett szerep okait vizsgálja, méghozzá egy a klasszikustól eltérő kognitív keretben.

6. Az olvasó kognitív mechanizmusai:

Lisa Zunshine és a beágyazott elmék

Lisa Zunshine, a *Cognitive Narratology* egyik jeles amerikai képviselője a *Why We read Fiction: Theory of Mind and the Novel* („Miért olvasunk fikcionális szövegeket: a tudatelmélet és a regény”) című, 2006-ban megjelent írásában, valamint több későbbi, a témát érintő és árnyaló tanulmányában (2007, 2008) az irányzat más képviselőihez hasonlóan a *befogadással*, a regények olvasása során az emberi elmében zajló kognitív mechanizmusokkal foglalkozik.³⁹ Ebből kiindulva következtet a regények funkcióira és az emberi evolúció történetében játszott szerepére.

Az írások három fő tételt kapcsolnak össze. Az első szerint a regényolvasás *mentalizálás*. Az olvasó mentális állapotok tulajdonításaival értelmezi az általa mentális ágensként felfogott szereplők viselkedését. A második, témánk szempontjából releváns tétel az értékelésre vonatkozik. Az mondja ki, hogy az olvasó az ágensek intenci-

³⁹ A kognitív narratológia ismertebb képviselői továbbá Peter Stockwell (2002) és Blakey Vermeule (2004), (2010). A kognitív narratológiáról magyar nyelven bővebben ld. Vecsey (2010).

onális elmeállapotait *metareprezentációk* segítségével, proposíciók és a hatókörüket meghatározó adatok (nézőpont, attitűd, idő, hely) reprezentációin végzett műveletek útján értékeli. A harmadik tétel szerint a regény műfaj fő evolúciós funkciója az olvasók mentalizációs és metareprezentációs képességével való (intuitív) *kísérletezésben* áll. A következőkben, a mentalizálás fogalmának bevezetését követően, a regények olvasásának és értelmezésének kérdéskörével, a perspektívának az értelmezésben játszott szerepével foglalkozok. Közben röviden kitérek Zunshine evolúciós fejtegetéseire is.

A mentalizálás vagy elmeolvasás (angolul *mind-reading*) a kognitív pszichológia egyik alapterminusa. Azt a kognitív képességünket jelöli, hogy képesek vagyunk mások viselkedésének megfigyelése alapján a viselkedést különböző mentális (intencionális) állapotokra – vélekedésekre, tudásra, vágyakra, érzelmekre és szándékokra – visszavezetni, s viselkedésünket részint ezekhez a tulajdonításokhoz, részint azon vélekedésünkhöz igazítani, hogy mások ugyanezt teszik, s rólunk ugyanezt feltételezik.⁴⁰ Ezen képességünk alapja egy sajátos kognitív mechanizmus, amit a pszichológia *tudatelméletnek* (theory of mind, vagy ToM) nevez. A kognitív fejlődéslélektan képviselőinek többsége egyetért abban, hogy e mechanizmus evolúciós eredetű. A pleisztocén korban (mintegy 1,8 millió – 10.000 évvel ezelőtt) az emberi hordák számának 200 fő fölé való emelkedésére, a társas viszonyok komplexitásának növekedésére adott adaptív válaszként fejlődött ki. A társak viselkedésének kognitív fogalmakban történő

⁴⁰ Zunshine példája szerint, ha látjuk, hogy valaki egy vízzel telt pohár felé nyúl, automatikusan feltételezzük, hogy szomjas.

értelmezése ugyanis – miként arra Simon Baron-Cohen (1995), Zunshine egyik fő forrása is rámutat – a sikeres magyarázat mellett lehetővé tette a viselkedések előrejelzését és azok manipulációját is, így nyilvánvaló evolúciós előnyökkel járt.⁴¹

Zunshine meglátása szerint maga a tulajdonítás csak részben tudatos folyamat. Sajátos elméletszerű rendszerek (a prefrontális kéregben található kauzális-mentális szabályok) mellett az elmének vannak olyan a tudat számára nem hozzáférhető rendszerei, melyek a saját test és a másik test közötti közvetlen megfelelésére épülnek. Az agykérgi „tükörneuron-rendszer” például ugyanolyan aktív egyes célirányos cselekvések (motoros aktusok, arc kifejezések) megfigyelésekor, mint azok végrehajtásakor, ami arra utal, hogy az agy bizonyos viselkedéseket saját élményeink szimulációján keresztül, a másik perspektívájába való belehelyezkedés, a másikkal való azonosulás útján tesz érthetővé és feldolgozhatóvá.⁴² A megértés, úgy tűnik, mindig szimulatív és mindig perspektivikus.

Mint említettük, Zunshine szerint a regényolvasás is mentalizálás. Mikor regényeket olvasunk – s ez az, ami miatt az irodalom egyáltalán létezik – e képességünket alkalmazzuk s „a szereplőknek nevezett gyatra kis verbális konstrukciókat”⁴³ gondolatok, érzések, vágyak és szándékok lehetőségével ruházzuk fel. Viselkedésüket (tetteiket, remegésüket, pirulásukat, sietségüket és egyéb gesztusai-

⁴¹ Már az egy éves csecsemőknél is megfigyelhető valamiféle „intencionális hozzáállás”. A hamis vélekedés tesztek tanúsága szerint a technikát három-négy éves korunkra sajátítjuk el.

⁴² Vö. pl. Borenstein and Ruppín (2005).

⁴³ Zunshine 2007: 278.

kat) a környezetünkben lévő valós alakokéhoz hasonlóan automatikusan mentális fogalmakban: „S azért siet, remeg, pirul stb., mert úgy véli, reméli, gondolja, érzi, hogy *p*”⁴⁴ értelmezzük. Feltételezzük továbbá, hogy a szereplők maguk is elmeolvasók, akik az általuk mentális ágensként tételezett többi szereplő cselekvéseinek kognitív megítélése alapján cselekszenek, s mások gesztusaiban saját vagy mások gesztusaira való reflektálást is felfedezik.

Zunshine egyik sokat idézett, George Butte (2004)-től átvett példája erre – s a példa átvezet minket Zunshine második téziséhez – Jane Austin *Persuasion* („Meggyőző érvek”) című regényének egy jelenete. A jelenetben a női főszereplő, Anne Elliot szemtanúja lesz korábbi kérésére, Frederick Wentworth és nővére, Elisabeth Elliot találkozásának:

Anne-t nem lepte meg, mégis nagyon bántotta, hogy Elisabeth nem hajlandó megismerni a kapitányt. Tisztában volt vele, hogy a férfi látja Elisabethet, Elisabeth is őt, kölcsönösen felismerik egymást, bár külső jelét nem adják; Anne biztosra vette, a kapitány várja, sőt elvárja, hogy most már ismerősként üdvözlőljék; de fájdalommal kellett tapasztalnia, hogy nővére fagyosan elfordul.⁴⁵

A jelenet több egymásban tükröződő elmét („a mind within a mind within a mind”⁴⁶), vagy ahogy Zunshine

⁴⁴ „– S te hogy vagy? – kiáltott fel Peter Walsh, aki a szó szoros értelmében reszketett;” Woolf 1925/1971: 80f. Zunshine szerint a részletet így olvassuk: „Peter Walsh azért reszket régi szerelme, Clarissa Dalloway megpillantásakor, mert érzelmileg felindult”.

⁴⁵ Austen 1818/1980:181.

⁴⁶ Zunshine 2007: 278. A struktúra leírására Zunshine használja még Butte egyik tanulmányának címét is: *I Know that You Know*

még mondja: négy- vagy ötszintű intencionális beágyazást mutat: Anne *ráébred* arra, hogy a kapitány *tudja*, hogy Elisabeth *úgy tesz, mintha nem venné észre*, hogy Wentworth *elvárja*, hogy most már ismerősként üdvözljék.⁴⁷

E struktúrák kialakításáért Zunshine szerint az elme *metareprezentációs képessége* felel. Ez az ősi, többek szerint evolucionárisan már a ToM előtt kifejlődött kognitív modul teszi lehetővé, hogy az elme egy ágens mentális reprezentációit („Elvárom, hogy Elisabeth ismerősként üdvözljön”) – azok tartalmának újrareprezentálásával (Wentworth elvárja, hogy ‘Elisabeth ismerősként üdvözlje’, Elisabeth tudja, hogy ‘Wentworth elvárja, hogy ,ismerősként üdvözlje’ stb.) – feldolgozza.

Leda Cosmides és John Tooby evolúciopszichológusok elképzeléseire, különösen a *Consider the Source: The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentations* (2000, „A forrás nyomában”) című esszéjére hivatkozva Zunshine – hangsúlyozva a kutatások kezdeti jellegét és elgondolásainak hipotetikusságát – azt állítja, hogy az elme a fikcionális alakok mentális reprezentációit egy *öt elemből álló adatstruktúra* formájában a metakognitív terület különböző pontjain tárolja. Vagyis egy reprezentáció *p* (propozicionális) tartalmával együtt a propozíció *A* forrását (az ágens), a forrásnak a *p* meg-

That I Know („Tudom, hogy tudod, hogy tudom”). Butte (2004).

⁴⁷ A tudatok és tudatállapotok e bonyolult hálózatában természetes csak az ép mentalizálási képességgel rendelkező olvasók gyönyörködhetnek. A sérült mentalizálási képességgel járó betegségekben szenvedők (az autisták, a szkizofréniával élők vagy az Asperger-szindrómások) se megérteni, se élvezni nem tudják az elbeszélő irodalmat.

fogalmazásához szükséges a attitűdjét, a proposíció birtoklásának t időpontját és l helyét is eltárolja. Lényeges, hogy a p -vel együtt tárolt adatok ún. *scope*-adatok, melyek a proposíció hatókörét és érvényességét (érvényességi feltételeit) hivatottak meghatározni. Ezen adatok közül, így Zunshine, az ágens, pontosabban az általa képviselt kognitív nézőpont fellelése a legfontosabb.

Zunshine szerint a proposíciók forrásának, illetőleg a forrás forrásának stb. megbízhatósága központi jelentőségű a proposíciók igazságtartalmának megítélése szempontjából. Az elme a bekerülő perspektivikus (forrás-címkevel ellátott) adatokat szuppozicionális formátumban tárolja, igazságukat pedig mindaddig architekturális igazságként kezeli, míg a bekerülő (és a már benntlévőkkel interferáló) egyéb adatok a proposíciókat meg nem erősítik. Ha a proposíció igazságtartalma megkérdőjeleződik, akkor az olvasó (a tárolás módjából adódóan) képes a forrást, illetőleg a forrás forrását (végső soron a szerzőt, sőt önmagát) felülvizsgálni, a források ítélőképességét, intencióit, attitűdjét újragondolni.

Zunshine egyik vonatkozó példája Austin már idézett regényéből, a *Persuasion* („Meggyőző érvek”) című műből származik. A városba hét év elteltével visszatérő Wentworth többször elmondja, hogy már nem érdekli korábbi menyasszonya, Anne Elliot. Miután több jel is az ellenkezőjét bizonyítja, az olvasó újrafókuszál: a „Wentworth azt hiszi, hogy” forrás-címke révén megkeresi az információ primer forrását, a szerzőt, és felteszi a kérdést, vajon mire akar rámutatni Austin szereplője téves vélekedésével. Arra, hogy Wentworth nem képes önmaga helyes megítélésére? Heves udvarlása Louisa Musgrove-nak csak ebben az esetben megbocsátható.

Az elmélet szerint tehát az elme a regény szövegét alkotó és perspektivikusan szétszórt információkat perspektivikus formátumban tárolja. A nézőpont az adatfeldolgozásban, a proposíciók igazságtartalmának megítélésében játszik központi szerepet. Az olvasó a forrás megbízhatóságának megítélése, valós szándékainak feltárása révén, folyamatos újrafókuszálásokkal (nézőpontváltásokkal) rekonstruálja a valós történéseket. Látni kell továbbá, hogy a fikcionális információkat is e képessége révén tudja elkülöníteni a valós világra vonatkozó információktól. A fikcionális szöveg ugyanis eleve metareprezentációs struktúrájú. Az elme a fikcionális történeteket egy valós forrás invencióiként, pl. a „Jane Austin kigondolta, hogy *X*”, „Kosztolányi Dezső kigondolta, hogy *X*” formátumban tárolja,⁴⁸ magát az *X* történetet pedig a mentális ágensnek tekintett szereplők szociális interakciói által előállóként érti meg.

Itt érdemes megjegyezni, hogy Zunshine a regény evolúciós szerepét is ehhez a struktúrához kapcsolja. A regények, mondja, kétszeresen is *kognitív kísérletek*. Egyrészt bizonyos interakciós helyzetek értelmezésének begyakorlása és szimulációja révén felkészítik az olvasót az éles helyzetek értelmezésére és átélésére. Másrészt folyamatos kihívás elé is állítják az emberi elmét. A regények ugyanis történetük során egyre újabb intencionális szinteket hódítottak meg. A késő 18. században, többek között Austen, Richardson, Sterne regényeiben, a regény egy másodharmadrendű intencionális beágyazást megvalósító struktúráról egy harmad- negyedrendű intencionális struktú-

⁴⁸ Zunshine 2008: 66.

rára váltott.⁴⁹ A 20. század első felében, Virginia Woolf, George Eliot, Henry James, James Joyce és Vladimir Nabokov regényeiben már ötöd-hatodrendű – az emberi elme komfortos információfeldolgozási szintjét jóval meghaladó (Dunbar 2003) – beágyazásokat találunk.⁵⁰

Ami ezen rendkívül innovatív koncepció értékelését illeti. Leginkább talán Zunshine azon keretfeltevése kérdéses, hogy tekinthető-e a regényben ábrázolt történet mentális alakok között folyó szociális interakciók eredményeképp előálló események sorának. Nehéz elhinni, hogy valóban a szociális adaptáció lenne a regényalakok elsődleges célja és az intencionalitástulajdonítás a primér cselekvése. Másrészt az a kérdés is felvethető, hogy valóban mentalizál-e a szövegolvasó elme, valóban úgy működik-e, ahogy azt Zunshine elképzei? A vonatkozó kísérletek alacsony száma, és a hivatkozott kognitív elméletek megkérdőjelezhetősége miatt e tézis további bizonyításra szorul. Úgy tűnik továbbá, hogy az elmélet nem tudja kezelni azt a gazdag irodalmi, esztétikai hagyományt, melyben egy-egy irodalmi szöveg ugyancsak benneáll, s melynek megértése a mű megértése szempontjából is nélkülözhetetlen. Az eddigiek fényében az is felvethető, hogy a proposíciók forrásaira vonatkozó adat mennyire lehet homogén, s mennyire választható el a tér és az idő koordinátáktól.

⁴⁹ Zunshine (2007) Austen regényei mellett Defoe *Moll Flanders* („Moll Flanders”), Richardson *Clarissa* („Clarissa”) és Sterne *Sentimental Journey* („Szentimentális utazás”) című regényeit elemzi részletesebben.

⁵⁰ Dunbar (2003) szerint a negyedrendű intencionalitás alatt az emberi megértés radikálisan, 60 %-al csökken.

7. Összegzés

Tanulmányomban a narratív nézőpont újabb narratológiai elméleteit kívántam áttekinteni három, általam paradigmikusnak tartott koncepció bemutatásán keresztül. Genette szerint egy a narrációt vizsgáló és a narráció szabályozásával foglalkozó narratológiának egy esetben van csak szüksége a nézőpont fogalmára. A narratív információ korlátozásának egy speciális esetében, a belső fokalizáció esetén a fogalom a fókuszált karakter perspektíváját, azaz kognitív nézőpontját jelöli. Schmid koncepciója a narratív szöveg szerveződésével és jelentésképzésével foglalkozik. Meglátása szerint a perspektíva a szövegszerveződés alapvető eleme. A szerző a szöveg minden pontján két a perspektíva különböző paraméterei által meghatározott jelentésképző centrumot vonatkoztat egymásra: az elbeszélőt és egy szereplőt. Zunshine írásai-
ban a befogadásra, a befogadó kognitív mechanizmusaira fókuszál. Elképzelésében a nézőpont a szöveg által szolgáltatott információk kognitív feldolgozásának egyik konstitutív eleme. Feladata más scope-adatok mellett a szöveget alkotó propozíciók igazságtartalmának megítélésben áll. Vitathatatlan, hogy e koncepciók mindegyike számos, a szövegre vonatkozó felismerést tesz lehetővé. Az áttekintésből ugyanakkor az is világosan látható, hogy a narratív nézőpont konceptualizálásának új útjai számos problémát is felvetnek. A fogalom újradefiniálását nem oldják meg megnyugtató módon.

Forrás

- Austen, Jane (1818/1980): *Meggyőző érvek* („Persuasion”). (Ford. Róna I.) Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Dosztoevszkij, F. (1876/1927): *A szelíd asszony* („Krotkájá”) (Ford. Kiss D.)
<http://mek.oszk.hu/05800/05855/05855.htm#19>
- Hajnóczy P. (1979/1987): *A halál kilovagolt Perzsiából*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kosztolányi D. (1930/2000): Cseregi Bandi Párizsban 1910-ben. In: Uő: *Esti Kornél kalandjai*. Budapest: Osiris 20–28.
- Krúdy Gy. (1927/1965): *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél I., II.* Budapest: Magvető.
- Mikszáth K. (1908/1964): *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Schnitzler, A. (1900/1967): *Gusztai hadnagy*. („Leutnant Gustl”). (Ford. Lukács A.) In: *Mai osztrák elbeszélők*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Tolsztoj, L. (1878/1984): *Anna Karenina*. (Ford. Németh L.) Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Woolf, V. (1925/1971): *Mrs. Dalloway*. (Ford. Tandori D.) Budapest: Magyar Helikon.

Irodalom

- Banfield, A. (1982): *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge/Paul Kegan.
- Baron-Cohen, S. (2005): *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge: The MIT Press.

- Booth, W.C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Borenstein, E. and Ruppin, E. (2005): The Evolution of Imitation and Mirror Neurons in Adaptive Agents. *Cognitive Systems Research* 6(3): 229–242.
- Butte, G. (2004): *I Know That You Know That I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*. Columbus: The Ohio University Press.
- Chatman, S. (1990): *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cohn, D.C. (1978): *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press. Magyarul részletek uő. (1996): Áttetsző tudatok: A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban. (Ford. Gács A. és Cseresnyés D.). In: Thomka B. (szerk.): *Az irodalom elméletei, II.* Pécs: Jelenkor, 103–194.
- Cosmides, L. and John T. (2000): Consider the Source: The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentations. In: Sperber, D. (ed.): *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*. New York: Oxford University Press 53–116.
- Culler, J.D. (1975): *Structuralist Poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*. London: Routledge/Kegan Paul.
- Culler, J.D. (2004): Omniscience. *Narrative* 12(1): 22–34.
- Eco, U. (1979): *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Edmiston, W. F. (1991): *Hindsight and Insight: Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels*. University Park: Pennsylvania State University Press.

- Ermath, E. (1983): *Realism and Consensus in the English Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Forster, E. (1927): *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold. Magyarul: Uő. (1999): *A regény aspektusai*. (Ford. Szili J.) Budapest: Helikon.
- Geertz, C. (1973): *Deep Play: Notes on the Balinese Cock-fight*. Daedalus 101: 1 Winter. 1–37. Magyarul Uő. (1994): Mély játék: Jegyzetek a bali kakasviadalról. (Ford. Lovász I.) In: Uő: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Budapest: Századvég 126–169.
- Geertz, C. (1983): *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books Inc.
- Genette, G. (1972): Discours du récit. In: Uő: *Figures III*. Paris: Tel Quel.
- Genette, G. (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil. (Collection 'Poétique'). Magyarul részletek: Uő. (2007): Fikció és dikció. (Ford. Bene A.) *Partitura* 2–3: 3–18.
- Greenspan, P.S. (1995): *Practical Guilt: Moral Dilemmas Emotions and Social Normas*. New York: Oxford University Press.
- Heinze, R. (2008): Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction. *Narrative* 16(3): 279–297.
- Iser, W. (1972): *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- James, H. (1884): The Art of Fiction. *Longman's Magazin* September 4.

- James, H. (1907): *The Novels and Tales*. New York: C. Scriber's Son.
- Kanyó, Z. (1982): Narrative and Communication. An Attempt to Formulate some Principles for a Theoretical Account of Narrative. In: Kanyó Z. (ed.): *Simple Forms – Einfache Formen*. Studia Poetica Vol.4. Szeged: JATE 7–47.
- Lintvelt, J. (1981): *Essays de typologie narrative. Le „point de vue”. Théorie et analyse*. Paris.
- Liebow, E. (1993): *Tell Them Who I Am: The Lives of Homeless Women*. New York: Penguin.
- Lubbock, P. (1921): *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.
- Martínez-Bonati, F. (1981): *Fictive Discourse And The Structures Of Literature – A Phenomenological Approach*. Ithaca/London: Cornell University Press. Magyar nyelvű ismertetése (1997): Balogh, A: Fictive Discours and the Structure of Literature. A Phenomenological Approach. *HELIKON* 4. 532–534.
- Martinez, M. und Scheffel, M. (1999): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck
- McGinn, C. (2005): *The Power of Movies: How Screen and Mind interact*. New York: Pantheon Books.
- Miller, H.J. (1968): *The Form of Victorian Fiction*. South Bend: Notre Dome University Press.
- Nielsen, H.S. (2004): The Impersonal Voice in First-Person Narrative Ficton. *Narrative* 12(2): 133–150.
- Nussbaum, M.C. (1986): *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nussbaum, M.C. (1990): *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

- Ohmann, R. (1971): Speech acts and the definition of literature. *Philosophy and Rhetoric* 4(1): 1–19.
- Olsen, B.K. (1997): *Authorial Divinity in the Twentieth Century*. Lewinsburg, Pa.: Associated University Presses.
- Orosz M. (2002): Szöveg, fikció, intertextualitás. In: Ármeán O., Fried István és Odorics F. (szerk.): *Irodalomelmélet az ezredvégen*. Budapest/Szeged: Gondolat 56–71.
- Phelan, J. (2005): *Living To Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Plantinga, C. and Smith, G. (1999) (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimor: The Johns Hopkins University Press.
- Pouillon, J. (1946): *Temps et roman*. Paris: Gallimard.
- Richardson, B. (2006): *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Rimmon-Kenan, S. (1983): *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London/New York: Methuen.
- Roberts, E. (1995): *Women and Families. An Oral History. 1940–1970*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- Royle, N. (1996): *The Uncanny*. New York: Routledge.
- Sack, W. (2007): Actor-Role analysis: Ideology, Point of View, and the News. In: Peer, W. van and Chatman, S. (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. State University of New York: State University of New York Press. 189–204.
- Sattler, D., Shabatay, V. and Kramer, G. (1998): *Abnormal Psychology in Context: Voices and Perspectives*. Boston, MA: Houghton Mifflin.

- Schmid, W. (2005/2008): *Elemente der Narratologie*. 2., verbesserte Auflage. Berlin/New York: de Gruyter.
- Searle, J.R. (1975): The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History* VI. 319–332.
- Smith, B.H. (1978): *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stockwell, P. (2002): *Cognitiv Poetics. An Introduction*. London: Routledge.
- Uszpenszkij, B. (1970): *Poetyika kompozicii*. Moszkva: Iszkusstvo. Magyarul: Uő. (1984): A kompozíció poétikája. (Ford. Molnár I.) Budapest: Európa könyvkiadó.
- Vecsey Z. (2010): Kognitív narratológia. In: Szabó E. (szerk.): *Új elméletek a narratológiában*. Szeged. Grimm 256–304.
- Vermeule, B. (2004): „God Novels”. In: Richardson, A. and Spolsky, E. (eds.): *The Work of Fiction: Cognition, Culture and Complexity*. Aldershot: Ashgate.
- Vermeule, B. (2010): *Why Do We Care about Literary Characters?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Walsh, R. (1997): „Who is the Narrator?” *Poetics Today* 18: 495–513.
- Yakobi, T. (2005): Authorial Rhetoric: Narratorial (Un)reliability, Divergent Readings: Tolstoy’s „Kreutzer Sonata”. In: Phelan, J. and Rabinowitz, P.J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden MA: Blackwell 108–123.
- Zunshine, L. (2006): *Why We read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.

Zunshine, L. (2007): Why Jane Austen Was Different, And Why We May Need Cognitive Science to See It. *Style* 41.3: 273–297.

Zunshine, L. (2008): Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency. *Narrative* 16.1: 65–92.